

также достаточно давно. В российских условиях наблюдается прямо противоположная картина. В течение двадцати лет не выработаны внятные, действующие меры противостояния порнографии: ни в юридической, ни в социально-педагогической, ни, наконец, в психотерапевтической сфере. «Сексуальное информирование» так и не переросло в сексуальное просвещение. Особенно пагубно «сексуальная революция по-русски» отразилась на поколении, которое только вступало в совершеннолетие во второй половине 1980-х, первой половине 1990-х годов. Молодые люди, во многом все еще питавшиеся иллюзиями половой сдержанности («советского целомудрия»), оказались ввергнуты в бездну половой вседозволенности. Отголоски этого смутного времени присутствуют в российской общественной жизни до сих пор. Возрождение православных традиций, попытки введения в школьную программу дисциплин по духовному воспитанию — лишь частично способны противостоять растущему натиску токсичности масс-медиа. Отдельные каналы российского ТВ уже давно признаны общественным мнением как проводники насилия и цинизма, иначе говоря — «токсичными интерпретаторами действительности».

Культурология, социология, искусствознание традиционно осмысливают феномен порнографии с эстетических позиций, но крайне редко — с точки зрения сохранения здоровья, с учетом конкретной социо-культурной традиции различных регионов (исключение — практикующие психологи). Порнография, не имеющая (пока) перспектив на открытую легитимность в российском обществе, тем временем расширяет каналы трансляции, интерактивности. И — самое главное — растет количество ее потребителей.

А. С. ЗАГРЯДСКАЯ

НРАВСТВЕННОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ В РАЗЛИЧНЫХ ПАРАДИГМАХ

В статье рассматриваются принципы эстетического восприятия в разные эпохи, в том числе, соотношение нравственного и эстетического. Показывается, что мышление людей времен Ренессанса не только соотносит эстетические качества художественного произведения с его символическим и моральным значением, но воспринимает их слитно с базовыми принципами бытия. Также рассматривается, как эта установка развивалась впоследствии на протяжении истории культуры, что позволяет приблизиться к пониманию новейших течений в искусстве. В частности, рассматриваются проблемные точки современного экологического искусства. *Ключевые слова:* Эстетика Возрождения, эстетизм, современное искусство, актуальное искусство, парадигма, самоценность искусства, эко-арт, реди-мейд, идеология, вовлеченность, экология.

На протяжении истории европейской культуры взаимоотношения морального содержания и эстетики разнились. То или иное положение вещей закреплялось в теоретических выкладках и фиксировалось в спонтанном художественном выражении. Этическая составляющая находилась в тесном единении с искусством, даже когда единение осуществлялось через отрицание. Прослеживание отношений между эстетическими свойствами произведения искусства и моралью позволит нам не только

провести анализ существовавших точек зрения, но и приблизиться к пониманию новейших течений в искусстве. В первую очередь, имеется в виду актуальное искусство, ориентированное на современника и активно вовлеченное в вопросы диалога с природой, сохранения окружающей среды и другие проблемы экологического толка.

Философия природы существует уже очень давно, равно как и весь комплекс идей о связи человека и природы. Искусство исторически обращалось к тем или иным проблемным сюжетам социальной действительности. В чем же особенность современного творчества, вовлеченного в злободневность? Как соотносятся в нем этика и эстетика; чем это соотношение отлично от бытовавшего, скажем, в эпоху Возрождения? Стремясь отчасти ответить на эти вопросы, рассмотрим связь нравственного и эстетического в разных парадигмах, фиксируя внимание на том, как соотносились нравственное и эстетическое применительно к искусству и природе.

В истории культуры можно обозначить три условных периода взаимоотношений морали и искусства.

Этап I. В качестве первого этапа мы рассмотрим средневековье и Возрождение, поскольку тип сознания, неразрывно связывающий мораль с прекрасным, приобрел отточенное теоретическое осмысление посредством схоластики и неоплатонизма. Средневековая культура и Возрождение во многом аккумулировали античную проблематику через латинские и греческие тексты. Однако именно христианское сознание, предполагающее разделение мира на чувственное и сверхчувственное и сопутствующий художественный аллегоризм, обеспечивает слитность эстетики и онтологии.

Теория прекрасного по Аквинату отвечает характерному для всего средневековья настроению, «тенденции к отождествлению прекрасного с полезным, восходящей к уравниванию красоты и блага» [1]. «Польза» здесь является не только характеристикой, выражающей способность инструмента послужить создавшему его ремесленнику, но и местом, которое этот предмет, воплощающий замысел (идею) о себе, занимает в мире. В эстетическом сознании человека на переходе от средневековья к Возрождению идеи правильного, божественно осмысленного и несущего Благо тесно слиты с идеей красивого, эстетически значимого. Отчасти этот идеал переходит в Возрождение, приобретая еще более сложное метафизическое понимание. В возрожденческом воображаемом мир предстает идеальным и гармоничным.

В качестве примера можно привести концепцию света, теоретическое обоснование которого давали и схоласты, и неоплатоники Возрождения. В представлении последних свет, присущий высшему Благу, сквозит во всех предметах материального мира, соединяя в земных вещах чувственное и сверхчувственное. Перенос значения, создающий возможность такого исполнения и прочтения полотен ренессансных мастеров, сводится к тому, что свет понимается как синоним Блага и средоточие моральных совершенств. Потому прекрасными почитаются предметы и изображения, обладающие ясностью, лучезарностью, свечением. Таким образом, символическая сообщенность красоты и Блага имеет сложносоставную метафорическую природу. Важно понимать, что речь здесь идет не о современном понимании метафоричности как вымышленной и субъективной причудливой формы шифровки смыслов; ренессансное искусство фиксирует спонтанные эстетические предпочтения, которые на-

прямую вытекают из видения мира. Свет не является обозначением блага, а действительно совпадает с ним в сознании смотрящего, поскольку является божественным.

Искажение форм и смыслов осознается не как художественная практика, а как нарушение онтологических принципов, вторжение в гармонию сфер, нарушение Замысла о мире. Причина такого взгляда, характерного для Средних веков и Возрождения, заключается в слитности эстетической оценки с моральной, а также с представлением о самой сути тварного мира. Только в период зрелого Ренессанса и в Новое время это недовольство искажением замысла о предмете сменяется интересом к курьезам и нелепицам, который, в свою очередь, сочетается с потребностью познавать тайны естественных вещей.

Этап 2. Следующая парадигма характеризуется размежеванием эстетики и морали, и высшей точкой здесь становится эстетизм XIX – нач. XX веков. В творчестве принадлежащих к этому направлению авторов развивается кантианская идея о незаинтересованности эстетического суждения. Искусство возводится в абсолют, происходит экспансия эстетического в саму жизнь, подвергающуюся театрализации.

Среди английских авторов самое большое количество известных высказываний, характеризующих отношение теоретиков и практиков эстетизма к связи искусства и других форм духовной жизни, будь то политика или мораль, принадлежит Оскару Уайльду и героям его произведений: в этих афоризмах нашлось место и декларации полной бесполезности искусства, и ревнивому соперничеству с природой, не выдерживающей конкуренции по сравнению с творческим даром художника. Там, где прекрасные виды оказываются лишь иллюстрацией к строкам поэтов, классический пейзаж воспринимается не как подражание природе, но как точка отсчета, благодаря которой зритель сможет потом взглянуть на настоящую природу как на нечто прекрасное. Эти идеи, встречающиеся у романтиков, получают активное развитие в эстетизме — понимании его авторов сама природа отдается на откуп реалистам и натуралистам. «Природа» тут противопоставляется «свободе», в пространстве которой реализуется творческая способность человека. Прекрасное понимается как высшая ценность, эстетика стоит выше этики.

Абсолютизация переживания эстетического смыкается с аморализмом в декадансе, превращаясь в культ переживания как такового, в стремление познать как можно больше новых ощущений (Ж.-К. Гюисманс, Лотреамон). Субъективизм уничтожает единичность основания, опредмечивающую связь онтологии и эстетики. Бытие предметов в определенном качестве больше не привязано к их отображению в искусстве, напротив — искусство стремится единолично распоряжаться смыслом вещей, отринув пользу как вульгарную.

Итак, прекрасное имеет самоценность, и только этим обуславливается его существование. Концептуализация этого тезиса — о том, что в искусстве есть независимость и чистота бытия, что оно цельно существует в себе — является важнейшим актом в теории эстетизма. Так появляется идея о том, что в подлинном произведении искусства всегда есть неуловимое «что-то еще», помогающее отделить его от других форм творческой деятельности. Впоследствии в 20 веке идею о том, что эстетическое наслаждение является маркером искусства, подвергали критике и стремились опро-

вергнуть. Во многом это было связано с появлением новых форм художественной практики, не помещающихся в традиционную концепцию. Однако именно через модернистское утверждение субъективности и индивидуализма совершается путь к многоосновности современного искусства. Общее основание оказывается утрачено, момент размежевания морали и эстетики прошел. Гибнет представление о едином трансцендентном начале (ницшеанский тезис о смерти Бога), а человек оказывается в пространстве выбора.

Этан 3. Итак, от единства, когда эстетика слита не только с моралью, но и с онтологическим оправданием вещи в Творении, произошло движение к распаду связи и провозглашению независимости искусства. Но сегодня актуальное искусство снова стремится приблизиться к этике, активно обращается к злободневной проблематике, не оставаясь при этом незаинтересованным и безучастным. Касается это и экологии: речь идет не о традиции изображения человека в сообщении с природой, не с осмыслением топоса, локоса и ойкоса как координат, имеющих эстетическую природу, но о стремлении активно привлекать внимание к экологическим темам.

Экологические проблемы лежат в области этического, но в медийном пространстве стремятся к тому, чтобы проявить себя эстетическими методами. Экологические акции тяготеют к превращению в перформансы: порой различить их трудно и почти невозможно. Различные авторы от Д. Дики до Ю. Сепанма предлагают свои версии демаркации между искусством и эстетической деятельностью применительно к эко-творчеству. Нас же интересует следующее: в чем основная суть перемены, произошедшей со времени существования классической парадигмы, и какие в теории современного эко-искусства существуют «точки уязвимости» (по аналогии с компьютерным термином «window of vulnerability», используемым для того, чтобы обозначить недостаток в системе).

На сегодняшний день художественные методы часто идут по пути повторения тех форм, которые самой своей сутью предназначены для одноактности и уже «сыграли». В результате данные способы выражения превращаются в некую отработанную схему провокационности. Например, эко-художники снова и снова выставляют реди-мейды, отличающиеся друг от друга только типом приносимого в выставочный зал объекта.

В. Гор, утверждая, что изобразительность не равна визуальности (добавим: творческое не полностью совпадает с художественным), предлагает следующую критическую трактовку такой деятельности: «Думается, что начало подмены изобразительности (то есть, присутствию в произведении рук человеческих) визуальностью («что вижу — то и пою») положил своим «Фонтаном» Марсель Дюшан. Но то, что было лишь экспериментом, и не слишком удачным, в начале прошлого века, в начале нынешнего столетия выглядит как бесконечно вторичный творческий метод. Этот метод допустим, но с той поправкой, что если любой предмет и можно сделать произведением искусства, поместив в соответствующий контекст, то только один раз. Причем эта единственность раза относится не к объекту или контексту, а именно к помещению одного в другой. Сиюминутность, задекларированная в качестве актуальности, существует ограниченный и конкретный промежуток времени, который нельзя ни повторить, ни скопировать...». [2]

В. Гор предполагает, что такая ситуация является результатом открытости концепции искусства, в которую заложена необходимость модификации. Открытость выступает залогом продолжения развития. И все же, умея реагировать на события вокруг и чутко отображать их посредством творчества, искусство до сих пор продолжает сохранять свое бытие. Произведение искусства существует обособленно, его существование не сводится к ответам на социальные вызовы. Онтология творческой деятельности, лежащей в рамках эко-идеологии, стремится к тому, чтобы слиться с социологией. Слитность бытия, содержания и формы была возможна в древнем мире или в средневековье. Однако в ситуации, когда метафизика отошла на второй план, речь идет только о стремлении дать авторскую трактовку, плодом которой и является сближение онтологии и социологии искусства.

Актуальное искусство тяготеет к наполнению демонстрируемых предметов символическим значением, возводя дом из банкнот (художник Франк Бакли из Ирландии), создавая скульптуры из старой одежды (Derick Melander, Америка). Эти художественные объекты имеют определенную символическую составляющую. Но, в отличие от средневекового этического символизма, современный этический символизм является следствием другой ментальности. Из области убеждения культура перешла в область мнения. Сейчас в современном искусстве, затрагивающем социально-проблематичные темы, мы имеем своего рода террор мнений, который выражается в распространенном клише критиков: «художник заставляет задуматься». Характерная особенность такой деятельности состоит в том, что художественному выражению предшествует некий заложенный в произведении императив. Ее отличительная черта — невозможность сложных трактовок. Зрителю остается очень ограниченное количество стратегий, молчаливое принятие без возможности интерпретации.

Примером этой черты актуального искусства служит чрезмерная склонность к эмоциям и насильственной суггестии. Любое произведение искусства предусматривает эмоциональный отклик зрителя, идет ли речь о наслаждении формой при созерцании античной статуи или впечатлении, которое оказывают картины немецких экспрессионистов. Работы последних несут в себе сильный эмоциональный заряд и содержат иногда очевидный пацифистский пафос, однако не содержат пропагандистского элемента, максимально однозначно трактующего позицию автора. Существует различие между эмоциональным состоянием и транслируемой идеей. В первом случае речь идет о чувствах и ассоциациях, даже если в произведение заложен огромный эмоциональный посыл (например, «Крик» или «Отчаяние» Э. Мунка), во втором мы оказываемся лицом к лицу с неким утверждением или призывом, предлагающим зрителю готовую оценку. Его отличительная черта — невозможность сложных трактовок. Зрителю остается очень ограниченное количество стратегий — либо молчаливое принятие без возможности интерпретации, либо внутренний протест.

Искусство, основным содержанием которого является идеологический посыл, испытывает потребность к самым сильным эмоциям, к шоку. Его художественным языком часто выступает то, что Ролан Барт называет «сверхвыстроенностью»: «Из экспонатов выставки лишь немногие нас действительно шокируют — чтобы мы испытали ужас, фотографию мало обозначить его. Большинство снимков, собранных

здесь с целью неприятно поразить нас, не производят никакого впечатления — именно потому, что фотограф в оформлении своего сюжета слишком многое взял на себя, подменив нас, зрителей. Ужасное здесь почти всякий раз *сверхвыстроено* — к непосредственному факту игрой контрастов и сближений присоединяется умышленный язык ужаса» [3].

Несмотря на десятилетия, прошедшие со времени описываемой выставки «Фото-шоки» в музее Орсе, мы снова и снова встречаем те же визуальные ходы. Американский художник Джош Кейс изображает животных, чья жизнь противопоставляется цивилизации. Ему принадлежат большие серии работ, выполненных акриловыми красками на белых панелях: зубр ступает по асфальту, рыбы режутся вокруг затопленных почтовых ящиков, олень бежит с подожженными рогами, оставляя за собой черный дым. Кейса относят к сюрреалистам, однако нереалистичность его изображений сродни скорее стилизованности рекламного логотипа, чем игре форм, характерной для классиков сюрреализма. Картины художника прозрачны безо всякого толкования и сохраняют симметрию плаката, а сама манера отсылает к медийной графике.

Специфика такой деятельности состоит в том, что художественному выражению предшествует некий заложенный в произведении императив. Этот элемент имплицитно присутствует в объектах или акциях, целью которых является передача определенного побуждения к действию. Экологическая этика определяет экологическую эстетику, снова и снова оставляя нас в выставочном зале перед «мусорной выставкой» или возле любительской фотографии пингвина, попавшего в нефтяное пятно. Произведения, которые, несомненно, находятся в области визуального, оставляют изобразительный потенциал невыраженным, доходя до жеста, высказывания в чистом виде.

Между тем, искусство способно подниматься над личностью автора, получая самобытность и возможность самостоятельного диалога со зрителем. Оно обладает способностью удовлетворять эстетический запрос — вид жажды, который не утоляется ничем иным. В этом состоит уникальная самость искусства, отличающая его от других видов духовной жизни. Таким образом, идея о самоценности искусства настолько плотно пустила корни в нашей культуре, что отход от нее грозит вытеснением за границы искусства произведений, носящих откровенный пропагандистский элемент.

Современное идеологически нагруженное актуальное искусство тяготеет к возвращению в положение, зависимое от других форм сознания. Однако момент невозвращения был уже пройден. Устойчивость природных и воображаемых явлений пошатнулась, трансцендентное начало ушло. Первичная слитность прекрасного и должного была обусловлена особым типом сознания человека, реализовывалась в связи с онтологией, и утратила значимость после распада представлений о всеобщем начале. Симулировать характерное для Ренессанса и Средних веков слияние морали и красоты невозможно. Современное стремление творческими методами указывать на моральные и общественные проблемы носит совершенно иной характер просто на том основании, что на данные проблемы *приходится* указывать.

Как дальше будет развиваться современное искусство, разрабатывающее экологическую проблематику, мы увидим в будущем. Пока что мы, скорее всего, не готовы полностью отказаться от представления, согласно которому искусство имеет самосто-

тельную уникальную природу, не зависящую от заложенных в него идей. В то же время, искусство не может быть статичной структурой, его теория не должна закрываться для переосмысления. Угроза размывания и угроза заострения висят над искусством уже давно, однако тот факт, что до сих пор ни того, ни другого не произошло, свидетельствует о том, что собственное уникальное бытие искусства существует, и внутри своего поля трактовки искусство до сих пор продолжает совпадать с собой.

1. *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. СПб, 2004. С.169.
2. *Гор В.* Классическое в неклассическую эпоху. М., 2010. С. 295.
3. *Барт Р.* Мифологии. М., 2010. С. 171.

Д. А. КОЛЕСНИКОВА

ВИЗУАЛЬНАЯ ЭКОЛОГИЯ

В статье рассматриваются основные проблемы и понятия визуальной экологии как новой научной области исследований воздействия визуальных образов на конституирование современной медиареальности, изменения человека, его чувственности, телесности и ценностных ориентаций. Проблемное поле визуальной экологии формируется на основе анализа изменений, которые произошли и происходят в связи с активным и необратимым внедрением визуальных образов в повседневную жизнь человека, в условия труда, образования и культуры. *Ключевые слова:* визуальная экология как междисциплинарное поле исследований, концепты и методы визуальной экологии, медиафилософия, специфика визуальных образов, человек в ситуации визуальной агрессии, экологическая и этическая ответственность за топос

Конец XX-го – начало XXI-го века символизируется массовым распространением визуальной культуры, что дало повод исследователям современности называть нашу эпоху «цивилизацией образа» (П. Вирилио), а ситуацию в культуре – «иконическим поворотом», который характеризуется смещением онтологической проблематики к анализу визуальных образов. То, что видит человек, что окружает его повсеместно, на что не может не смотреть, то становится его внутренним Я, выражается в коммуникации с другими, является образом реальности. Это дает теоретическое обоснование актуальности новой дисциплины — «визуальной экологии».

Визуальная экология является необходимой научной дисциплиной как в России так и во всем мире. Настоятельность и экстренность концептуализации визуальной экологии вызвана, во-первых, закономерностями и трансформациями, которые возникают в результате взаимодействия человека с визуальным окружением; во-вторых, неразработанностью понятийно-методологической базы новой области междисциплинарного знания. Проблемное поле визуальной экологии формируется на основе анализа изменений, которые произошли и происходят в связи с активным и необратимым внедрением визуальных образов в повседневную жизнь человека, в условия труда, образования и культуры.

За последние несколько лет можно наблюдать беспрецедентное расширение экологического концепта, что свидетельствует о повышении значимости экологической